

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

51 | 2007

Varia

« Dis-moi ce que tu filmes, je te dirai qui tu es » : l'image du cinéma français en Belgique francophone dans l'immédiat après Seconde Guerre mondiale

*« Tell me what you film, I'll tell you who you are »: the image of French cinema
in French-speaking Belgium in the immediate post-war period*

Catherine Lanneau



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/1482>

DOI : 10.4000/1895.1482

ISBN : 978-2-8218-1001-3

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 mai 2007

Pagination : 44-66

ISBN : 978-2-913758-52-0

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Catherine Lanneau, « « Dis-moi ce que tu filmes, je te dirai qui tu es » : l'image du cinéma français en Belgique francophone dans l'immédiat après Seconde Guerre mondiale », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 51 | 2007, mis en ligne le 01 mai 2010, consulté le 23 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/1895/1482> ; DOI : 10.4000/1895.1482



« Dis-moi ce que tu filmes, je te dirai qui tu es » : l'image du cinéma français en Belgique francophone dans l'immédiat après Seconde Guerre mondiale

par Catherine Lanneau

1895 /

n° 51

mai

2007

45

La Belgique, surtout sa partie francophone, a toujours constitué pour le cinéma français un débouché aisé et important, en raison de la proximité culturelle et linguistique, mais elle est aussi pour lui le théâtre d'une rude concurrence avec le cinéma américain. N'ayant pas d'industrie cinématographique à défendre, Bruxelles n'a jamais développé de politique protectionniste à l'égard des États-Unis. Durant l'entre-deux-guerres, les Majors hollywoodiennes fournissent la plupart des bandes diffusées et contrôlent largement les secteurs de la distribution et de l'exploitation. La guerre met un terme brutal à cette situation puisque l'occupant interdit les films anglo-saxons. Les Allemands essaient, sans réel succès, d'imposer leurs propres productions mais assurent surtout la diffusion de films français, tournés, pour la plupart, à la fin des années 1930. À la Libération, la situation du cinéma français en Belgique est très difficile pour plusieurs raisons : les Américains, conscients de l'importance du 7^e Art pour leur propagande, monopolisent le marché grâce au *Psychological Warfare Department*, les Belges eux-mêmes ont prioritairement envie de retrouver ces films américains dont ils sont privés depuis quatre ans, tandis que les films français tournés sous l'occupation sont interdits jusqu'en janvier 1945, puis soumis à une censure militaire pendant plus de vingt mois¹.

Maria Casarès
et Jean-Louis
Barraut dans
*les Enfants du
paradis* de
Marcel Carné
(1945). Photo
coll. BiFi, D.R.

¹ Cécile Maréchal, « Le cinéma américain à Bruxelles lors des saisons 1944-1946 », Mémoire de licence en Histoire, Université Catholique de Louvain, 1987.

études
« Dis-moi ce que tu filmes, je te dirai qui tu es » : l'image du cinéma français
en Belgique francophone dans l'immédiat après Seconde Guerre mondiale

1946 amène un retour progressif à la normale. Comme avant guerre, l'immense majorité des films produits en France sont exportés en Belgique par le biais de distributeurs parfois exclusivement spécialisés dans la diffusion de bandes françaises. En règle générale, et avec un décalage de quelques semaines ou de quelques mois par rapport à leur sortie en France, les films sont d'abord proposés à Bruxelles, dans des salles de première vision, puis dans les diverses provinces wallonnes. En ce qui concerne la capitale, le cinéma Marivaux, dirigé par un exploitant français et appartenant à la firme Pathé, est la grande salle de première vision diffusant exclusivement des œuvres françaises. C'est également l'endroit que choisit, par tradition, l'ambassade de France pour l'organisation de ses grands galas cinématographiques. En définitive, rares sont les films français, bons ou médiocres, à ne pas franchir la frontière². D'aucuns considèrent d'ailleurs cette totale liberté commerciale comme un danger pour le cinéma français et pour l'image de la France elle-même. C'est la thèse défendue par *la Cinégraphie belge*, hebdomadaire corporatif de la Chambre syndicale belge de la cinématographie et de l'Association des directeurs de théâtres cinématographiques de Belgique. Selon elle, Paris devrait se montrer plus sévère au moment d'accorder les visas d'exportation pour ne « laisser passer que des œuvres de premier ordre, donnant un reflet réel de la France et de son génie. »³

Cette réflexion, lancée en mai 1946, témoigne d'un malaise et d'une prise de conscience, celle de la crise profonde que traverse le cinéma français en Belgique. Le phénomène ne touche pas seulement la Flandre, où la culture française en général perd du terrain sur fond de radicalisation identitaire, mais aussi Bruxelles et la Wallonie, où les années 1946-1949 constituent une période noire : le cinéma français passe de 40 à moins de 20% de temps d'occupation des écrans, tandis que les films américains grimpent de 50 à près de 75%. Par la suite, Paris refait une partie de son retard mais dépasse rarement la barre des 25%, alors que les productions hollywoodiennes se stabilisent autour de 60%⁴. Cet état de fait interpelle d'autant plus que les attentes des Wallons et des Bruxellois restent très fortes à l'égard du cinéma français, comme le souligne *la Cinégraphie belge* :

Nous aimons les États-Unis et la Grande-Bretagne, mais nous chérissons aussi la France. Nous estimons qu'en restant fidèles à sa culture, nous restons fidèles à nous-mêmes car, Wallons et Flamands, la France pour nous, dans ce qu'elle a de plus pur, ne serait-ce que par son profond

² Nous parlons ici de la Belgique francophone. En Flandre, en revanche, les films diffusés font l'objet d'une sélection, étant donné le moindre succès du cinéma français et la nécessité de sous-titrer.

³ *La Cinégraphie belge*, 4 mai 1946, p. 9.

⁴ Statistiques publiées plus ou moins régulièrement par *la Cinégraphie belge* et par *Commerce extérieur*, revue de la Chambre de Commerce française de Bruxelles.

humanisme, incarne nos idéaux. Nous savons que nous venons de quitter brusquement le domaine de l'industrie et du commerce pour celui du sentiment. Eh bien, oui, lorsqu'il s'agit de la France, nous devons être sentimentaux, même s'il devait nous en coûter un manque à gagner, ce qui n'est pas sûr. Les directeurs de salles de Wallonie ont pour devoir de réagir contre un singulier défaitisme qui s'est emparé de quelques-uns d'entre eux et continuer à entretenir, à l'écran, pour les populations romanes, le culte de l'esprit cartésien et de la civilisation française dans ce qu'elle a de plus noble. La lutte peut leur paraître parfois inégale, qu'importe ! Ils ne peuvent l'abandonner⁵.

Fait révélateur : le passage à vide du cinéma français coïncide avec une période au cours de laquelle l'image de la France dans son ensemble est globalement négative en Belgique francophone. On évoque un pays à la traîne, en pleine crise politique, économique et sociale et qui peine à se moderniser, à s'adapter à la nouvelle donne mondiale. Dans la mesure où le cinéma peut être un instrument de propagande ou un reflet de l'état politique et moral d'une nation⁶, il semble que les commentaires des critiques cinématographiques aient été influencés par cette image globale peu reluisante mais qu'ils aient également, par un subtil processus d'amalgame, contribué à la renforcer. Comme en France, un parallèle est souvent établi en Belgique francophone, entre, d'une part, la réalité sociale, morale et politique française et, de l'autre, le choix des sujets portés à l'écran et la manière dont ils sont filmés.

Les critiques wallons et bruxellois observent avec grande attention le cinéma français qui privilégie alors l'esthétisme, l'intellectualité voire un certain élitisme, mais qui est aussi, très souvent, un cinéma pessimiste, presque nihiliste et, enfin, un cinéma inégal : pour quelques chefs-d'œuvre, combien de films naviguant entre farce et grivoiserie ?⁷ Les divers observateurs admirent les prouesses que le cinéma français reste à même d'accomplir malgré ses insuffisances techniques et les destructions de son appareil de production dues à la guerre. C'est donc rarement sur le plan formel que portent les critiques mais plutôt sur le fond. Divers thèmes traversent la période, mais pas toujours avec la même prégnance. Ainsi, le débat autour de l'esthétisme et du poids littéraire pesant sur le cinéma domine les premières

⁵ *La Cinégraphie belge*, 4 mai 1946, p. 6.

⁶ Cf. Catherine Gaston-Mathé : « Les films révèlent les problèmes et les préoccupations de l'époque de leur tournage par les lieux et les milieux qu'ils choisissent de décrire, par ce qu'ils disent, par ce qu'ils suggèrent ou par ce qu'ils taisent. Ils traduisent, par les messages transmis, les valeurs et les aspirations sociales, fournissant ainsi un document irremplaçable. Il s'agit moins de savoir ce que les auteurs de films ont voulu dire que ce qu'ils communiquent sur eux-mêmes et sur ceux à qui ils s'adressent. » (*La Société française au miroir de son cinéma. De la débâcle à la décolonisation*, Paris, Cerf, 2001, 7^e Art, p. 11).

⁷ Raymond Chirat, *la IV^e République et ses films*, Paris, 5 Continents – Hatier, 1985 et Patricia Hubert-Lacombe, *le Cinéma français dans la guerre froide 1946-1956*, Paris, L'Harmattan, 1996.

années d'après-guerre tandis que la période 1948-1950 est davantage marquée par la question du pessimisme. Le thème de l'immoralité et de la licence est, quant à lui, présent en continu, l'année 1950-1951 constituant néanmoins un pic. Certains films échappent, bien sûr, à ces catégorisations mais ils sont minoritaires. Élément significatif : leurs qualités sont souvent louées « en creux », par contraste avec les faiblesses des autres.

Intellectualisme et théâtre filmé

Le premier reproche fréquemment émis à l'encontre de la production française concerne une carence de vie et d'humanité, une primauté exagérée du dialogue sur l'image, un appel constant à l'intellect du public plutôt qu'à ses émotions. Ce courant va s'amplifier au fil des mois, servant tantôt à justifier l'échec d'un film, tantôt à déplorer que les spectateurs n'aient pas réussi à franchir l'écueil pour apprécier les qualités de l'œuvre.

La période s'ouvre pourtant sur des louanges flatteuses. Début mars 1946, le quotidien catholique bruxellois *la Libre Belgique* s'exclame que « la lumière vient de France ». Il met en exergue « l'ingéniosité jamais en défaut » du cinéma français et se réjouit de le voir « s'écarter des sentiers battus de la mode »⁸. C'est à ce moment que sort en Belgique une œuvre tournée en partie sous l'occupation et achevée après guerre, *les Enfants du paradis* de Marcel Carné et Jacques Prévert, largement saluée par la presse. *La Relève*, un hebdomadaire démocrate-chrétien, écrit :

Depuis cinq ans, le cinéma français a pris la première place devant un cinéma allemand tué par le nazisme, une école russe avilie par le conformisme stalinien et un cinéma américain qui n'a connu, durant la guerre, de réussites parfaites que dans le documentaire⁹.

L'hommage est donc vibrant. À Liège, les libéraux radicaux et francophiles de *l'Express* parlent de « chef-d'œuvre » et se réjouissent que la France puisse en remonter encore aux « "commerçants" du cinéma », c'est-à-dire aux « grandes productions d'outre-Atlantique réalisées à Hollywood à coup de millions et de publicité ». Au-delà de ce « cocorico » lancé avec fierté, *l'Express* est séduit par les dialogues du film, où se retrouve « la langue française pure et littéraire » que les productions courantes ont exclue du cinéma¹⁰.

⁸ *La Libre Belgique*, 8 mars 1946, p. 6.

⁹ *La Relève*, 31 mars 1946, pp. 4-5.

¹⁰ *L'Express*, 9 mai 1946, p. 3.

Or, pour d'autres, c'est là que le bât blesse. Ainsi, la rédaction du quotidien catholique liégeois *le Courrier wallon* est partagée. Si Joseph Delmelle, critique cinématographique mais avant tout écrivain, loue une œuvre « de qualité » qui ne recule pas devant les « grands sujets »¹¹, André Ghislain, cinéophile sans être homme de lettres, la juge trop longue et fustige « le démon de la littérature ». Il dénonce le dialogue « brillant, trop chargé d'intentions », bref « trop pensé et pas assez parlé »¹². Au lendemain du Festival mondial du Film et des Beaux-Arts, tenu à Bruxelles en juin 1947, Serge Nevac, alias André Cavens, critique attiré de l'hebdomadaire d'extrême-droite *Septembre* et futur réalisateur, le dit sans détours : « la longue tradition littéraire et théâtrale de la France » explique pourquoi certaines de ses « conceptions » sont fondamentalement opposées au vrai cinéma.

Cette primauté de l'intelligence, si elle n'est pas condamnable en soi, relègue trop souvent au second plan la sensibilité instinctive sans laquelle l'œuvre d'art échoue dans sa prétention à nous émouvoir. De plus, cette intelligence à laquelle tout cinéaste d'outre-Quévrain sacrifie joyeusement, ne trouve sa justification que dans une forme qui emprunte son existence à la littérature et au théâtre, c'est-à-dire que cette justification réside dans le développement démesuré du verbe parlé [...]. Chaque fois qu'un réalisateur croit pouvoir se passer de l'image, il n'a de cesse qu'il ne l'ait éliminée au profit du dialogue¹³.

La qualité des films français est donc appréciée, du moins à droite, à l'aune de deux critères essentiels : l'humanité et le rôle accordé aux dialogues.

Plus à gauche, les critiques s'avèrent moins fréquentes et moins vigoureuses. Cependant, la libérale *Nouvelle Gazette*, publiée à Charleroi, décrypte, elle aussi, les bienfaits et les excès de « l'esthétisme ». Elle pointe des films à la « beauté plus formelle qu'humaine, plus harmonieuse surtout que sensible ». Certes, ces bandes sont toutes « d'une facture indiscutablement remarquable » mais elles négligent la vie familiale, la vie de chacun au travail, aux études ou chez soi¹⁴. De la même manière, *la Wallonie*, une feuille liégeoise liée au parti et au syndicat socialistes, juge avec distance l'attribution d'un des Grands Prix du Festival de Cannes à *la Symphonie pastorale*, adaptation d'André Gide par Jean Delannoy. Elle parle d'une « œuvre "froide" » et généralise ses commentaires à l'ensemble du cinéma français : celui-ci tend à la perfection, mais « sans jamais l'atteindre par excès d'intellectualité »¹⁵. Deux ans plus tard, Pierre Augustin, alias Guy Mertens, n'est guère plus tendre au moment

¹¹ *Le Courrier wallon*, 9 mai 1946, p. 3.

¹² *Idem*, 18-19 mai 1946, p. 4.

¹³ *Septembre*, 20 juillet 1947, p. 5.

¹⁴ *La Nouvelle Gazette*, 10 mai 1946, p. 4.

¹⁵ *La Wallonie*, 26-27 octobre 1946, p. 6.



de présenter la dernière œuvre de Jean Cocteau, *les Parents terribles*, aux lecteurs du quotidien socialiste bruxellois *le Peuple*. Le titre de la chronique est, en lui-même, assassin : « Où le vaudeville parodie la tragédie grecque ». Le critique y qualifie Cocteau de « maître à danser du snobisme de langue française », ce snobisme qui conduit à consacrer « aussi bien le chef-d'œuvre que la calembredaine »¹⁶. Pour Augustin également, un film réussi doit quitter l'artificialité purement cérébrale afin de s'attacher à la vérité de l'homme. Si conservateurs et progressistes ont, sur ce plan, une opinion comparable, la gauche salue bien plus régulièrement que la droite la vitalité, l'ingéniosité et la valeur culturelle du cinéma français. On s'inscrit ici dans une logique comparative avec ce qui déplaît ou agace dans le cinéma hollywoodien. La France, c'est l'humanité – ce qui entre, d'ailleurs, en contradiction avec les critiques traditionnelles –, l'amour du travail bien fait, presque de l'artisanat, et la proximité intellectuelle avec la Belgique francophone. Et quand elle parvient à égaler Hollywood sur le plan de la mise en scène, c'est l'euphorie, comme le prouve le socialiste *Journal de Charleroi* en commentant la sortie de *la Fille du Diable* d'Henri Decoin :

Vous qui conservez une secrète tendresse pour les films français – ce qui est normal puisqu'ils sont si près de nous – mais qui regrettez parfois qu'ils manquent d'ampleur parce que la France n'est pas la patrie du dollar, vous serez satisfaits cette semaine¹⁷.

Une œuvre française et de prestige, que demander de plus ?

Il arrive parfois que la querelle du théâtre filmé et de l'esthétisme bute sur des montagnes. En effet, les critiques les plus fermes de ces supposés travers déplorent l'échec de certains films ambitieux dont les qualités contrebalancent, à leurs yeux, les défauts mais que le public ne comprend pas, faute de préparation ou de goût. C'est le cas de deux œuvres de Robert Bresson tournées entre 1943 et 1945, *les Anges du péché*, sur des dialogues de Jean Giraudoux, et *les Dames du Bois de Boulogne*, film inspiré de Diderot et dialogué par Cocteau.

À Liège, René Hénoumont, le critique du socialiste *Monde du travail*, note d'emblée que *les Dames du Bois de Boulogne* décontenanceront un public accoutumé à de « plates stupidités » et friand de celles-ci. Il y décèle un apport nouveau au cinéma français : « un style, une rigueur, un souci de beauté et d'intelligence dont on doit se féliciter », mais déplore les débordements littéraires du « trop talentueux Cocteau »¹⁸. À droite, *la Libre Belgique* reconnaît l'élitisme de la démarche – elle espère deux cents spectateurs capables, à

Jean Marais dans *les Parents terribles* de Jean Cocteau (1948). Photo Roger Corbeau, coll. BiFi.

¹⁶ *Le Peuple*, 31 décembre 1948, p. 6.

¹⁷ *Le Journal de Charleroi*, 18 avril 1947, p. 3.

¹⁸ *Le Monde du travail*, 21 juin 1946, p. 6.

Bruxelles, d'apprécier le film « à sa juste valeur » – mais, comme René Hénoumont, met également en cause un manque d'effort et de formation du public moyen. Par ailleurs, toujours comme Hénoumont, elle déplore les excès du dialoguiste : il est dommage, dit-elle, que Bresson ait à souffrir du « préjugé défavorable » et « justifié » qui « s'attache au plus frelaté et au plus superficiel des auteurs français contemporains ». Du reste, le film ne serait pas « cérébral » mais « intelligent » car, loin de sombrer dans l'esthétisme gratuit, il permet « l'émotion »¹⁹.

En janvier 1948, la sortie fugace des *Anges du péché*, qui ne tiennent qu'une semaine à l'affiche à Bruxelles, sonne comme une injustice : alors que des « niaiseries filmées »²⁰, dicit Joseph Bertrand dans la conservatrice *Nation belge*, sont projetées des semaines durant, un film austère mais profondément pensé et novateur échoue. L'hebdomadaire satirique *Pan* parle d'« analphabétisme commercial »²¹ mais c'est *la Libre Belgique* qui dénonce avec le plus de vigueur une occasion manquée, d'autant que le film fait la part belle à l'esprit du couvent. Pendant sept jours, lance-t-elle, « un parterre d'habitues des musicolors, alléché par un titre malheureux », s'est gaussé d'une tragédie religieuse par principe et par manque d'information. Le quotidien met en cause les distributeurs qui ont négligé « sciemment ou par distraction » de présenter un ouvrage « qu'ils jugeaient, du haut de leur "expérience", peu commercial »²².

Au-delà du débat sur la rentabilité, les réactions suscitées par les films de Bresson ont démontré qu'aux yeux des critiques, il existe deux esthétismes, le noble et le nuisible, celui qui offre des ailes et celui qui paralyse ou empêche de toucher l'homme. On estime qu'à défaut de le comprendre, le cinéma français risque de se couper de son public et de péricliter.

Une moralité en berne

Second axe privilégié par les critiques : l'immoralité du cinéma français. Bien qu'ils ne jouissent d'aucune exclusivité dans ce domaine, ce sont, en toute logique, les catholiques qui se montrent les plus concernés. Le monde chrétien a mis au point, depuis la naissance du cinéma, perçu comme un instrument à la fois précieux et diabolique, un système permettant d'encadrer les fidèles cinéphiles et de leur éviter toute perversion. L'entre-deux-guerres

¹⁹ *La Libre Belgique*, 16 mai 1947, p. 8.

²⁰ *La Nation belge*, 16 janvier 1948, p. 6.

²¹ *Pan*, 21 janvier 1948, p. 4.

²² *La Libre Belgique*, 16 janvier 1948, p. 10.

correspond à une réelle institutionnalisation dans chaque pays et sur le plan international²³. La Belgique y joue un rôle majeur : de 1933 à 1947, l'Office Catholique International du Cinéma, dont le siège est fixé à Bruxelles, est dirigé par un Belge, le chanoine Abel Brohée. Dès ce moment, il existe en Belgique un réseau catholique performant qui jauge et apprécie les films projetés avec une intransigeante sévérité²⁴.

Si, avant les années 1930, c'est essentiellement le cinéma américain qui est dans la ligne de mire des censeurs chrétiens, l'adoption du très rigoureux code Hays outre-Atlantique va modifier les choses²⁵ et amener le cinéma français dans l'œil du cyclone. Ses films sont passés au crible et rares sont ceux qui obtiennent une « cote » familiale. En 1947, sous le titre « Crise des consciences et redressement », l'Action Catholique des Hommes publie les résultats d'une enquête, menée deux ans plus tôt, « sur la situation morale et religieuse en Belgique d'expression française ». Il en ressort que la Commission Catholique de Sélection a jugé 51,5% des films américains *Pour tous*, 43,5% *Pour adultes* et 5% *Nuisibles* ou *À proscrire*. Pour les films français, les proportions sont de 20% *Pour tous*, 47% *Pour adultes*, 24% *Nuisibles* et 9% *À proscrire*. « En comparaison de l'Amérique, la production française livre donc beaucoup moins de films accessibles à tous et beaucoup plus qui ne conviennent à personne »²⁶, en conclut-on.

D'une manière générale, la presse belge francophone est avant tout choquée par la tendance française à produire et à exporter, à côté de films honorables et de chefs-d'œuvre, nombre de bandes sans intérêt mais exploitant des sujets légers ou socialement dérangeants, pour attirer un public voyeuriste. *La Libre Belgique* parle d'un « marécage coassant où clapote depuis quelque quinze ans l'industrie cinématographique d'outre-Québécois » et dont émerge, parfois, l'une ou l'autre fleur, en forme de « trompe-l'œil »²⁷. L'amoralité dénoncée n'est pas nécessairement liée à la sexualité. Certains films français sont épinglés pour l'image déplorable qu'ils donnent de leur pays. On parle alors d'une forme d'antipatriotisme et d'autodénigrement pernicieux. L'hebdomadaire *Pourquoi pas ?*, qui appartient au courant libéral, dénonce ainsi *la Carcasse et le tord-cou* (1947), drame de René Chanas d'après un roman d'Auguste Bailly, qui dépeint une paysannerie française ivrogne, cupide et insensible.

23 Dimitri Vezyroglou, « Les catholiques, le cinéma et la conquête des masses : le tournant des années vingt », *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, vol. LI, n°4, 4^e trimestre 2004, pp. 115-134, surtout axé sur le cas français.

24 Anne Roekens et Thierry Scaillet, « Le cinéma » dans Jean Pirotte et Guy Zelis (dir.), *Pour une histoire du monde catholique au XX^e siècle – Wallonie-Bruxelles. Guide du chercheur*, Louvain-la-Neuve, ARCA – Église-Wallonie, 2003, pp. 521-536.

25 Francis Bordat, « Le Code Hays. L'autocensure du cinéma américain », *Vingtième Siècle. Revue d'Histoire*, n°15, 3^e trimestre 1987, pp. 3-16.

26 *Crise des consciences et redressement. Une enquête sur la situation morale et religieuse en Belgique d'expression française*, Bruxelles, Action Catholique des Hommes, 1947.

27 *La Libre Belgique*, 11 juillet 1947, p. 8.

C'est une mauvaise action de produire un film pareil, parce qu'il ne peut que jeter le discrédit sur la France. Il y a des paysans comme cela ? Sans doute, il y en a partout et peut-être plus hors de France que dedans, mais ce n'est pas un film qui y changera quelque chose et, que diable, quand on a du linge sale à laver, on le lave en famille, on n'en fait pas un article d'exportation²⁸.

En définitive, *Pourquoi pas ?* est bien moins heurté par l'atteinte à l'ordre social que par la critique de la « France éternelle ».

Or, justement, il est un film qui, en 1947, dérange sur ces deux plans à la fois. Il s'agit du *Diable au corps*, œuvre de Claude Autant-Lara d'après le roman de Raymond Radiguet. L'histoire est celle d'une passion adultère entre la femme d'un soldat du front et un adolescent. Incapable d'assumer les conséquences de ses actes, ce dernier abandonnera sa maîtresse qui mourra en donnant naissance à leur enfant et sera enterrée le 11 novembre 1918, jour de l'Armistice. Tout comme le livre avait créé la polémique au lendemain de la Première Guerre, le film déchaîne les passions au sortir de la Seconde. Par choix mais également sous la pression de son producteur américain, Paul Graetz, le réalisateur a joué la carte de la sobriété ce qui n'empêchera pas les réactions d'être houleuses. Présenté en avant-première à Bordeaux, le film soulève les protestations d'une partie de la presse et de quelques associations patriotiques. Passant outre, Pierre Bourdan, ministre de la Jeunesse, des Arts et des Lettres, autorise l'œuvre pour tous les publics et valide sa sélection pour le Festival mondial du Film et des Beaux-Arts de Bruxelles, organisé en juin 1947²⁹. La plupart des critiques français et belges sont partagés sur l'aspect éthique et moral du film, mais ils le saluent comme une réussite cinématographique quand ils ne l'acclament pas simplement comme le meilleur film de la sélection. Toutefois, est-ce suffisant pour l'emporter au festival ? Ainsi que l'écrit *la Nouvelle Gazette*, le film est « digne d'un grand prix » ; mais les lourdes « restrictions morales » qu'il provoque dans certains milieux compromettent ses chances³⁰.

Celles-ci sont d'autant plus compromises que Raymond Brugère, l'ambassadeur de France à Bruxelles, a personnellement et publiquement fait part de ses réticences. Assistant à la projection du film controversé dans une loge réservée à son attention, il a, malgré l'insistance de son épouse, bruyamment quitté la salle au milieu de la séance, pour ne plus y reparaître

²⁸ *Pourquoi pas ?*, 17 septembre 1948, p. 2685.

²⁹ Claude Autant-Lara, *le Diable au corps*, Paris, Filméditations - Pierre Lherminier (coll. Cinéma Classique - série Les Films), 1984 ; Joseph Daniel, *Guerre et cinéma. Grandes illusions et petits soldats 1895-1971* (Cahiers de la Fondation Nationale de Sciences Politiques, n°180), Paris, Armand Colin, 1972, pp. 250-253 ; Sylvie Lindeperg, *les Écrans de l'ombre. La Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français (1944-1969)*, Paris, CNRS éditions, 2001, pp. 299-303.

³⁰ *La Nouvelle Gazette*, 19 juin 1947, p. 2.

de la soirée. Il aurait proclamé qu'on y insultait les anciens combattants³¹ ou l'armée française³². Fils de généralissime et père d'un officier de carrière, gaulliste fervent, ancien combattant de la Première Guerre, le diplomate se sent personnellement piqué au vif. Son départ, qui n'est évidemment pas passé inaperçu, place la France et le jury du festival dans une position délicate. Doit-on y voir un désaveu du film ? Peut-on le primer sans susciter un incident diplomatique ? Et, accessoirement, un ambassadeur a-t-il le droit de faire ostensiblement prévaloir ses sentiments personnels sur le devoir de réserve que lui impose sa charge ? Si la presse belge glisse sur l'incident³³, la presse française, elle, s'en fait l'écho. Autant-Lara et ses scénaristes, Bost et Aurenche, qui se sentent lésés, fustigent le diplomate dans les colonnes du *Figaro*³⁴ et demandent des comptes au ministre des Affaires étrangères³⁵, qui fait la sourde oreille. L'ambassadeur, quant à lui, expliquera son départ prématuré par une intense fatigue et, tout en ironisant sur le désir d'Autant-Lara de se faire de la publicité à bon compte, arguera qu'il aurait emmené avec lui ses collaborateurs s'il avait voulu protester contre « la prétendue, et quelque peu périmée, hardiesse des scènes osées du film »³⁶. Ainsi, à sa peu crédible excuse, sans doute imposée de Paris, Brugère ajoute un commentaire, fielleux à souhait, qui fournit à ses détracteurs des arguments supplémentaires. En effet, si *le Monde* prend le parti de l'ambassadeur³⁷, Autant-Lara se déchaîne à nouveau dans *le Figaro*³⁸, ses propos étant ensuite fidèlement reproduits par l'influent et communisant *Écran français*³⁹. *Franc-tireur*, laïque et très à gauche, accuse, de son côté, le diplomate de trahison : « comment voulez-vous qu'un jury belge couronne un film désavoué par le représentant de son propre pays ? »⁴⁰. De fait, *le Diable au corps* n'emportera pas le prix du meilleur film mais bien celui du meilleur acteur, pour Gérard Philipe, et celui de la critique internationale.

Mais, la bataille autour de l'œuvre d'Autant-Lara n'est pas finie. Elle rebondit en septembre, à l'occasion de la sortie commerciale du film. Si, en France, on se contente d'un carton d'avertissement soulignant le caractère marginal des comportements humains présentés

31 Pierre Stéphany, *Nos années cinquante. Une histoire (belge) de l'après-guerre*, Paris – Gembloux, Duculot, 1987, p. 134.

32 Pierre Stéphany, *les Dessous de la Régence 1944-1950*, Bruxelles, Racine, 2003, pp. 292-295.

33 Elle en fera état, en revanche, au mois de septembre, lors de la sortie commerciale du film.

34 *Le Figaro*, 22 juin 1947, cité dans Claude Autant-Lara, *le Diable au corps*, op. cit., p. 222.

35 Archives du Quai d'Orsay, Cabinet du Ministre Bidault 1944-1948, dossier 42, lettre de Claude Autant-Lara à Georges Bidault, 23 juin 1947.

36 *Le Figaro*, 23 juin 1947.

37 *Le Monde*, 24 juin 1947, p. 8.

38 *Le Figaro*, 24 juin 1947.

39 *L'Écran français*, juin 1947, cité dans Philippe Durant, *Gérard Philipe*, Paris, Favre, 1989, p. 50.

40 Pierre Laroche dans *Franc-tireur*, juin 1947, cité dans Claude Autant-Lara, *le Diable au corps*, op. cit., p. 251.

dans l'œuvre⁴¹ et si aucune coupure n'y est opérée, certaines scènes sont, en revanche, censurées dans la version destinée à l'exportation⁴². Dans la presse wallonne et bruxelloise, les critiques cinématographiques débattent : faut-il ou non vanter les mérites d'un film incontestablement réussi mais moralement dérangeant ? À gauche, le jeune René Hénoumont, par ailleurs représentant belge au jury du Prix de la Critique, est le défenseur le plus acharné du *Diabla au corps*. Sans négliger les considérations esthétiques, largement développées, le critique du *Monde du travail* s'enflamme aussi par antimilitarisme et refus de la morale bourgeoise⁴³. Les mêmes réflexes guident l'hebdomadaire satirique et anticonformiste *Pan*, dont l'un des directeurs, le chansonnier anarchiste Léo Champion, a défrayé la chronique dans les années trente pour objection de conscience. « Il n'est pas de bon ton, écrit *Pan*, de préférer l'amour aux massacres collectifs, les mots murmurés aux déclamations chauvines, les draps tièdes aux drapeaux, les gémissements bienheureux aux cocoricos »⁴⁴. Pour le reste, l'immense majorité des articles émettent des réserves d'ordre éthique sur le film d'Autant-Lara. Dans *le Soir*, Charles Rebuffat, qui n'est d'ailleurs pas critique cinématographique, y consacre presque tout son papier. Les deux amants y sont dépeints comme des « êtres peut-être détestables mais surtout pitoyables ». La réussite du film tient à ce que le cinéaste parvient à faire partager au public leurs sentiments, écrit Rebuffat avant d'ajouter que « rien ne vient toutefois légitimer » ceux-ci⁴⁵. Pour l'hebdomadaire *Pourquoi pas ?*, proche des milieux libéraux et de l'ambassadeur Brugère, il est dommage que tant de talent ait été dépensé pour une œuvre « d'une aussi contestable valeur »⁴⁶. En toute logique, c'est dans le camp chrétien que le débat autour du *Diabla au corps* est le plus intense. L'idée prédominante est bien résumée par un titre de Roger Stengel dans *Vrai* : « Un bon film... qu'il ne fallait pas faire »⁴⁷. La Commission Catholique de Sélection a d'ailleurs classé le film « moralement inadmissible ». Pour *la Libre Belgique*, qui rend hommage aux qualités artistiques de l'œuvre, celle-ci est néanmoins « à proscrire » car « ce qui était possible dans un roman de 200 pages peut ne plus l'être dans 3000 mètres de pellicule »⁴⁸. Le quotidien catholique met ainsi en évidence la force de l'image par rapport au texte. On ne peut déjà pas tout écrire ; *a fortiori*, on ne peut pas tout montrer.

41 Sylvie Lindeperg, *les Écrans de l'ombre*, op. cit., p. 301.

42 *La Gazette de Liège*, 20-21 septembre 1947, p. 8.

43 *Le Monde du travail*, 19 septembre 1947, p. 6.

44 *Pan*, 24 septembre 1947, p. 4.

45 *Le Soir*, 19 septembre 1947, p. 12.

46 *Pourquoi pas ?*, 19 septembre 1947, p. 2425.

47 *Vrai*, 21 septembre 1947, p. 8.

48 *La Libre Belgique*, 12 septembre 1947, p. 8.

Dans *la Gazette de Liège*, Marie-Antoinette Demarteau⁴⁹, plus jeune et moins conservatrice que la majorité de la rédaction emmenée par son père, introduit certaines nuances. Son analyse rejoint celle de l'hebdomadaire français *Témoignage chrétien* qui conclut que le film « n'est pas immoral pour les personnes averties, formées et intellectuelles ». En effet, les héros sont punis dans la mesure où la jeune femme meurt en donnant naissance à un enfant du péché. Mais, seuls des « adultes mûrement avertis » seront en mesure de comprendre pourquoi et comment les auteurs sont parvenus à rendre le couple à la fois sympathique et odieux⁵⁰. Mieux encore, dans *la Revue générale belge*, Henri Coppieters de Gibson, qui se range également à l'avis de *Témoignage chrétien*, ironise sur le scandale créé autour de l'œuvre. À ses yeux, les contempteurs du film ont confondu morale et conventions sociales bourgeoises. Ils n'ont surtout pas supporté qu'on s'en prenne à la France glorieuse et militaire⁵¹. De nouveau, il existe une interférence entre l'image globale de la France et celle qui est véhiculée par le cinéma.

Divisés sur l'appréciation du *Diable au corps*, les critiques catholiques se rejoignent néanmoins pour déplorer que les cinéastes français négligent les valeurs religieuses traditionnelles que sont la foi, l'honnêteté, la fidélité ou l'altruisme. Les feuilles chrétiennes sont dès lors très sensibles aux films qui vont à l'encontre de ce courant, comme *Monsieur Vincent* (1947), dans lequel Maurice Cloche met en scène la vie de Saint-Vincent-de-Paul. Très fier, *le Patriote illustré* écrit que « l'œuvre portera de la France une image enfin fidèle à son visage le plus noble et le plus méconnu »⁵². *La Libre Belgique* se réjouit qu'elle ait pu être tournée grâce à une souscription publique à laquelle ont participé des Français de toutes conditions. Le but, dit-elle, est de traiter le personnage sur « un plan suffisamment humain pour rallier tous les suffrages », c'est-à-dire pour rassembler un vaste public, mais « sans diminuer la portée spirituelle » de l'œuvre, qui doit être « un vrai film catholique »⁵³. Le message est clair : sans référence chrétienne, le cinéma français est susceptible de sombrer plus encore dans la déchéance et d'y entraîner avec lui l'ensemble de la société.

Cette dérive qui, en termes d'image, pourrait se révéler désastreuse suscite plusieurs articles au début des années 1950. Dans son inventaire de l'année 1951, Pierre Augustin, le chroniqueur du *Peuple*, regrette que le cinéma français se sente obligé, « sous peine de n'être plus "français" », de « sacrifier au "goût vaudeville" » et de reproduire « ce qu'il y a de pire dans

⁴⁹ Celle-ci signe ses articles des initiales I. de G., pour « Inspectrice de Gouttières », surnom qui lui fut donné en raison de sa grande taille.

⁵⁰ *La Gazette de Liège*, 20-21 septembre 1947, p. 8.

⁵¹ *Revue générale belge*, novembre 1947, pp. 138-140.

⁵² *Le Patriote illustré*, 13 juillet 1947, pp. 762-763.

⁵³ *La Libre Belgique*, 4 avril 1947, p. 8.



le théâtre du boulevard »⁵⁴, soit l'infidélité et l'adultère élevés au rang d'institutions nationales. Dans *le Soir*, André Thirifays, le directeur de la Cinémathèque royale, pousse plus loin l'analyse, en dissertant ouvertement sur « "l'immoralité" de certains films ». À ses yeux, le cinéma français a les défauts de ses qualités. S'il doit « une part de son originalité propre à son rejet de tout puritanisme » et de « l'hypocrisie sociale » qui caractérise souvent le cinéma anglo-saxon, s'il parvient à évoquer la vie sexuelle « d'une façon directe » et à donner sur les questions religieuses des vues salutairement « épurées », cette médaille a son revers : « la grivoiserie égrillardes de tant de films français ». Et Thirifays de citer les adaptations de Colette mais surtout celles de Feydeau, de Meilhac, de Robert de Flers et de Gyp, c'est-à-dire du fond « gaulois ». « Sous la paillette des plaisanteries, sous la vivacité du dialogue transparaît un monde équivoque, une société frelatée où il semblerait que les femmes soient toutes des courtisanes en puissance, et les hommes, ou de tristes gigolos ou de salaces vieillards »⁵⁵. C'est toute la société française qui donnerait ainsi l'impression de se flétrir, de s'étioler dans une conception faussée des valeurs cardinales.

Du côté chrétien, on badine moins encore avec la morale familiale. Couvrant, pour *la Cité*, la Quinzaine française de Knokke-le-Zoute, en juillet 1951, Roger Stengel dénonce avec force la moralité défaillante des bandes projetées. « Les producteurs parisiens se plaignent de la désaffection croissante : quand donc comprendront-ils que, pour la grande majorité des amateurs de cinéma, les valeurs morales qu'ils bafouent ont encore un sens ! »⁵⁶ *Le Phare-dimanche* relaie ce cri d'alarme. Entre mépris et répulsion, Armand Bachelier se demande jusqu'où ira l'escalade : « c'est l'abdication totale de la moralité. Un pauvre petit exhibitionnisme maladif ; une misérable duperie, à peine frauduleuse »⁵⁷. Jacques Moreau constate que la vogue des films érotiques dépasse les salles spécialisées et l'attribue à la « terrible incertitude de la guerre froide », arguant que les périodes de paix amènent, elles, le goût des « joies et des plaisirs sains ». Cependant, le chroniqueur ne jette pas la pierre à la seule France. Certes, les exemples qu'il donne, à commencer par *Caroline Chérie* (1950), sont français, mais son argumentation est claire : il préfère les filles nues du Tabarin au strip-tease « savamment calculé, typique de l'hypocrisie anglo-saxonne », et considère *Gilda* (1946) et sa fameuse scène du gant comme le film « le plus apte à produire en série des obsédés sexuels »⁵⁸. Bref, la France a au moins le mérite d'un érotisme franc et direct.

Cependant, pour Jean Meer, le problème global est plus profond. Il s'agit de savoir si le cinéma est capable de produire des films d'amour, c'est-à-dire des œuvres évoquant « cette

1895 /
n° 51
mai
2007

59

Pierre Fresnay
dans *Monsieur
Vincent* de
Maurice Cloche
(1947). Photo
D.R., coll. BiFi.

⁵⁴ *Le Peuple*, 28 décembre 1951, p. 6.

⁵⁵ *Le Soir*, 8 décembre 1950, p. 16.

⁵⁶ *Cité*, 20 juillet 1951, p. 5.

⁵⁷ *Le Phare-dimanche*, 18 mars 1951, p. 11.

⁵⁸ *Le Phare-dimanche*, 24 juin 1951, p. 8.

passion dévorante pour laquelle ceux qui la ressentent sont prêts à mourir ». Sur six cents longs métrages français tournés entre 1945 et 1951, le critique n'en dénombre que dix susceptibles d'entrer dans cette catégorie. Pour le reste, le cinéma européen se calque progressivement sur une conception américanisée de l'amour, avec tout ce que cela implique de superficialité et de mercantilisme⁵⁹.

Pessimisme et nihilisme

La dernière dérive supposée du cinéma français est la tendance à privilégier volontairement les sujets les plus sombres et les plus glauques. À l'heure où l'existentialisme résonne comme la victoire du nihilisme et de la morbidité sur la vie et le courage, il semble que de nombreux films soient, eux aussi, inspirés par un fatalisme destructeur. Dès lors, quand une œuvre fait exception, comme *Farrebique* (1944), documentaire poétique de Georges Rouquier sur la vie paysanne, les critiques insistent tout autant sur le contraste avec la production moyenne que sur les qualités propres du film. Pierre Augustin explique ainsi aux lecteurs socialistes du *Peuple* que *Farrebique* est « peut-être d'abord une bolée d'air pur dans la chambre noire du cinéma présent »⁶⁰.

Cette remarque est contemporaine du premier vrai déferlement anti-nihiliste. Celui-ci va concerner une œuvre devenue classique d'Henri-Georges Clouzot, déjà célèbre pour *le Corbeau*. Sorti en Belgique francophone à l'automne 1947, *Quai des orfèvres* est une intrigue policière dont tous les personnages apparaissent veules, désabusés et dépravés. En ce sens, il se veut bien davantage une cynique étude de mœurs sur la France de la Libération qu'un film à suspense. À droite comme à gauche, la critique belge reconnaît le talent du cinéaste mais se sent oppressée par l'atmosphère qui se dégage de l'œuvre. *Septembre* estime que, dans le flot de médiocrités déversées par le cinéma français, *Quai des orfèvres* fait figure d'« exception », mais il regrette son pessimisme effréné⁶¹. Pour la catholique *Gazette de Liège*, le film de Clouzot est tout simplement *terrible* par les effets qu'il produit sur les spectateurs :

Le public se laisse entraîner sans réflexion et subit ainsi une influence morbide dont on ne saurait assez dire le danger pour la mentalité de nos contemporains. Aussi demandons-nous des

⁵⁹ *Le Phare-dimanche*, 26 août 1951, p. 4.

⁶⁰ *Le Peuple*, 14 novembre 1947, p. 6.

⁶¹ *Septembre*, 2 novembre 1947, p. 5.

beaux films, techniquement parfaits, réalisés par des maîtres, mais traitant de sujets d'une autre allure, capables de rendre les gens meilleurs et plus courageux⁶².

L'image étant plus puissante que le texte, un cinéaste devrait donc se sentir d'autant plus responsable et éviter tout ce qui pourrait créer le trouble dans l'esprit des masses.

De la même manière, la presse socialiste fait clairement entendre ses inquiétudes. Dans *le Peuple*, Pierre Augustin s'en prend à Clouzot non sur ce qu'il voit mais « sur ce qu'il choisit de regarder ». Le critique pose la question de la liberté du cinéaste : la réalité est parfois crue mais faut-il pour autant n'en montrer que cet aspect, dès lors qu'on a la possibilité d'user de sa caméra différemment ? Le réalisme ainsi compris, lance Augustin, n'est rien d'autre « qu'une loupe acharnée à ne grossir que les travers, les ridicules et les tares »⁶³.

Mais, c'est sans doute du communiste *Drapeau rouge* que viendront les formules les plus frappantes. Willy Michaux, hier adversaire du *Corbeau*, fustige, comme Augustin, la position de principe qui consiste à toujours voir « le mal » et « le plus laid côté des choses ».

Nous ne demandons pas que l'on nous montre la vie sous des couleurs obligatoirement riantes ni que tous les films soient empreints de cet optimisme de commande qui est une des caractéristiques du cinéma américain. Mais il ne faut pas non plus tomber dans l'excès contraire et ne s'attacher qu'au sordide et à l'ignoble. Ce genre a déjà fait suffisamment de tort au cinéma français [...]. En sortant d'avoir vu *Quai des orfèvres*, on pourra peut-être se dire : *Quel beau film !* mais ce sera dans le sens où l'entend le chirurgien examinant une blessure horrible et gangrenée et qui dit : *Quelle belle plaie*⁶⁴.

Communiste, Michaux se refuse à condamner tout un peuple, à présenter une société entière, fût-elle corrompue par le capitalisme, comme nageant dans la boue.

Peu de temps après la sortie de *Quai des orfèvres*, un autre film, *Dédée d'Anvers*, ravive le débat. Yves Allégret et Jacques Sigurd souhaitent tourner cette histoire de marins et de prostitution sur les lieux mêmes où elle est censée se dérouler et en demandent l'autorisation à la municipalité, alors dirigée par un socialiste. Fin novembre 1947, celui-ci refuse, arguant que le film risquerait de nuire à la réputation de la ville. Alors que *la Cinégraphie belge*, organe corporatif, s'insurge contre une censure préalable et redoute que la décision ne fasse jurisprudence⁶⁵, les catholiques applaudissent l'interdiction. Certes, écrit l'hebdo-

⁶² *La Gazette de Liège*, 15-16 novembre 1947, p. 8.

⁶³ *Le Peuple*, 31 octobre 1947, p. 8.

⁶⁴ *Le Drapeau rouge*, 31 octobre et 1-2 novembre 1947, p. 6.

⁶⁵ *La Cinégraphie belge*, 6 décembre 1947, pp. 5-6.

madaire *Vrai*, il y a, à Anvers, des « quartiers interlopes où grouille un monde peu reluisant », mais il y a aussi et surtout de bons employés, de bons ouvriers et de bons bourgeois, qui n'ont pas envie d'être, malgré eux, pris en otage dans une histoire de cocaïne, de trafics, d'entraîneuses et de crimes crapuleux. Et de conclure avec ironie : « le cinéma français, plus optimiste que jamais, maintient la tradition du sain réalisme »⁶⁶.

Le film est finalement tourné en studio et, lorsqu'il sort en Belgique au début de l'année 1949, les critiques sont très majoritairement négatives. Les plus indulgents se recrutent tant à droite qu'à l'extrême-gauche. On peut citer le cas du *Drapeau rouge*, dans lequel Willy Michaux détaille les qualités de l'œuvre, notamment le jeu de Simone Signoret, dont on connaît par ailleurs les opinions politiques communisantes. Cependant, Michaux observe que *Dédée d'Anvers* pêche par excès de froideur⁶⁷. Dans la catholique *Revue générale belge*, Henri Coppieters de Gibson prend le contre-pied de la plupart de ses confrères. Il parle d'un « film cruel », d'une « œuvre dure, implacable », mais aussi de l'« impeccable maîtrise » du réalisateur et, au total, d'une « authentique tragédie, dense, obsédante, parfaitement équilibrée ». Ce sont les distributeurs qui, pour faire vendre, insistent sur le côté scabreux, observe-t-il, et ce sont les adeptes de la morale bourgeoise et non chrétienne qui condamnent le film⁶⁸.

Cependant, les opposants à *Dédée d'Anvers* sont bien plus nombreux. Dans *le Peuple*, Pierre Augustin regrette que l'œuvre recherche le seul scandale :

L'art ne vit pas de surenchère, de « plus en plus fort », de « pour la première fois en Belgique ». L'art vit de sincérité, de scandales nécessaires, de style, de choses jamais dites ou pas dites comme tout le monde. Un cinéma qui n'a rien à dire ne gagne rien à crier. Nous ne sommes pas sourds. Cette denrée-là, c'est de la surenchère. Il y a un réalisme inutile, un réalisme de pétomanes et d'exhibitions⁶⁹.

À droite, on rivalise de virulence contre le film. Dans *le Rappel*, quotidien catholique de Charleroi, Pol Vandromme explique à la « une » pourquoi il ne faut pas voir *Dédée d'Anvers*, par ailleurs classé *À proscrire* par la Commission Catholique de Sélection. Nul ne doit être dupe des soi-disant « prétentions documentaires » invoquées par « certains articles sérieux de la presse française », dit-il. Le film d'Allégret est purement « vulgaire » et exploite le scandale avec une « sadique complaisance » pour obtenir un profit commercial.

⁶⁶ *Vrai*, 30 novembre 1947, p. 8.

⁶⁷ *Le Drapeau rouge*, 7 janvier 1949, p. 6.

⁶⁸ *Revue générale belge*, février 1949, pp. 612-617.

⁶⁹ *Le Peuple*, 7 janvier 1949, p. 6.

Même tourné à Joinville, il risque, conclut Vandromme, de jeter le discrédit sur Anvers, en la présentant comme un « nid de bouges » et un « repaire de filles publiques, de voyous et de trafiquants de cocaïne »⁷⁰.

L'éditorialiste du *Rappel* rend ensuite hommage à l'action menée contre le film par les édiles anversoises, qui l'interdisent comme étant de nature à troubler l'ordre public, et par le gouvernement belge. La salle bruxelloise qui a décidé de projeter le film étant une salle « nationalisée » parce que sous séquestres, le ministre catholique des Finances Gaston Eyskens a pris la décision de faire retirer *Dédée d'Anvers* de l'affiche après un jour de diffusion. Si certains crient à la pudibonderie et parlent d'atteinte à la liberté d'expression⁷¹, Vandromme applaudit : « L'État, dit-il, doit sauvegarder la santé morale de la nation » et ne pouvait donc s'associer à « cette peinture COMPLAISANTE de la déchéance ». Pour le journaliste catholique, il est inepte de parler de censure puisque rien n'empêche d'autres salles, privées celles-là, de reprendre le flambeau⁷².

Dédée d'Anvers a donc fait couler beaucoup d'encre en Belgique francophone mais on pourrait citer bien d'autres films qui, au début des années 1950, véhiculent une image noire et défaitiste de la société française, sans pour autant proposer un remède. Pire encore, le cinéma négligerait une part de sa vocation, celle qui consiste à sonder la société et à apporter des réponses aux interrogations des spectateurs-citoyens. Comme s'en étonne André Thirifays dans *le Soir*, il n'y a plus, en France, de *film social*. Le critique observe que le cinéma français s'échappe et s'évade systématiquement de son époque, qu'il s'écarte volontairement de la réalité sociale alors même que nombre de cinéastes « affichent des positions politiques extrémistes », c'est-à-dire communistes⁷³.

Attaqués par Thirifays, les communistes partagent pourtant la même analyse et c'est sans nul doute dans les colonnes du *Drapeau rouge* que l'on se montre le plus attentif à la valeur sociale des films français. En juin 1950, *les Eaux troubles* d'Henri Calef permettent à la publication de définir les limites de l'acceptable pour un honnête travailleur communiste. L'« amour du morbide, du malsain » est, selon Willy Michaux, « une arme aux mains de la bourgeoisie » car il détourne « les hommes de leur lutte pour une vie meilleure », les abrutit et les cantonne dans « une résignation passive et désespérée ». Mieux encore : cette « esthétique » est encouragée et encensée par « la presse aux ordres du grand capital » car elle sert les intérêts de ce dernier, s'exclame le critique⁷⁴. Le cinéma français trahirait donc non seulement sa vocation sociale, mais aussi sa vocation de sain divertissement pour les travailleurs.

⁷⁰ *Le Rappel*, 8 février 1949, p. 1.

⁷¹ Voir surtout *Pan*, 12 janvier 1949, p. 4 et 19 janvier 1949, p. 1.

⁷² *Le Rappel*, 11 février 1949, p. 6.

⁷³ *Le Soir*, 13 octobre 1950, p. 16.

⁷⁴ *Le Drapeau rouge*, 30 juin 1950, p. 6.

Où est la vraie France ?

La meilleure preuve de cette trahison n'est-elle pas l'absence de comédies françaises de qualité ? En septembre 1946, *la Wallonie* écrit que le comique s'est réfugié aux États-Unis avec les Marx Brothers ou Laurel et Hardy mais que, ceux-ci commençant à s'essouffler, il y aurait une place à reprendre⁷⁵. Cependant, son appel ne semble guère entendu et, régulièrement, les critiques se lamentent sur l'indigence française en la matière. Fin juin 1947 pourtant, c'est bien grâce à une comédie, coproduite par Pathé et la firme américaine RKO, que Paris va, contre toute attente⁷⁶, remporter le « Saint-Michel », trophée suprême, lors du Festival mondial du film et des Beaux-Arts de Bruxelles. Bénéficiant de la division très politique des jurés entre les partisans du film italien *Païsa* et ceux du film britannique *Odd Man out (Huit heures de sursis)*⁷⁷, *le Silence est d'or* de René Clair, avec Maurice Chevalier, François Périer et Marcelle Derrien, offre à la France une nouvelle victoire, après celle de Gérard Philipe, Prix de la meilleure interprétation masculine pour *le Diable au corps*.

Dans leur grande majorité, les critiques cinématographiques sont amers voire furieux et ceux qui faisaient partie du jury ont le sentiment d'avoir été bernés par les autres votants, écrivains, artistes, fonctionnaires voire agents occultes de Pathé. Ils ne peuvent admettre que l'on ait primé, au détriment d'œuvres fortes et engagées, une bande plus superficielle qui, ramenant le spectateur dans les milieux du cinéma muet, raconte comment, à l'issue de divers quiproquos et péripéties, un cinéaste quinquagénaire renonce à séduire une jeune actrice dont son assistant est épris. Sous leur plume, *le Silence est d'or* est décrit comme un film de valeur mais non sans défauts. Dans *la Gazette de Liège*, Marie-Antoinette Demarteau le compare à « une coupe de champagne dont on ne boit que la mousse »⁷⁸ tandis que, dans la démocrate-chrétienne *Revue nouvelle*, Georges-J. Michaux s'interroge surtout sur le peu de perspectives que le film offre pour l'avenir.

⁷⁵ *La Wallonie*, 21-22 septembre 1946, p. 6.

⁷⁶ La surprise est générale, y compris pour l'orchestre qui, au moment d'interpréter l'hymne du pays vainqueur, entame le *God Save the King*.

⁷⁷ Tourné avec des acteurs non professionnels, *Païsa*, de Roberto Rossellini dépeint, en six épisodes fictifs, l'Italie de la Libération. Quant à *Odd Man out*, de Carol Reed, il raconte la traque dans Belfast d'un chef du Sinn Féin, blessé dans le cambriolage d'une banque. Au moment même où son amie le retrouve, ils sont tous deux abattus par la police, signe qu'on n'échappe ni à la solitude, ni à son destin. La gauche défendait le film italien, perçu comme une dénonciation de la misère et une exaltation de la révolte populaire, tandis que la droite soutenait la bande anglaise, dans laquelle elle croyait discerner une réprobation de la clandestinité et un éloge de l'individualisme. D'après certaines indiscrétions, les partisans du *Silence est d'or* auraient profité de ces dissensions pour rallier à leur cause les défenseurs de *Païsa*, trop peu nombreux pour l'emporter, en prétextant que jamais les pro-*Odd Man out* ne voteraient pour le film italien. *A posteriori*, les critiques de droite ont affirmé qu'ils auraient bien plus aisément voté pour Rossellini que pour René Clair. Voir *la Libre Belgique*, 4 juillet 1947, p. 10 et *Vrai*, 6 juillet 1947, p. 8.

⁷⁸ *La Gazette de Liège*, 5-6 juillet 1947, p. 10.

Le Silence est d'or, auquel il est peut-être vain de disputer les lauriers dont on l'a couvert, est – comme on l'a dit plusieurs fois – une clef de voûte, plutôt qu'une première pierre. C'est une somme, une anthologie, en encyclopédie, de tout ce que le cinéma français peut montrer de charmant, de narquoisement ému, d'esprit de finesse, de mesure et d'extravagance, d'opéra-bouffe et de romance populaire. Après tout quoi, il ne reste plus grand chose à dire, ni à faire⁷⁹.

Mais, pour les partisans du film de René Clair, quel que soit leur âge, c'est justement là l'important : sans nécessairement pousser à réfléchir, un bon film est, à leurs yeux, un film qui charme, qui détend et qui attendrit le plus grand nombre⁸⁰.

Si *le Silence est d'or* n'a pas séduit l'ensemble de la critique, l'unanimité se fait, quelques mois plus tard, sur une autre comédie, *Antoine et Antoinette* de Jacques Becker, Grand prix au Festival de Cannes 1947. L'œuvre dépeint, avec fraîcheur et simplicité, la vie quotidienne d'un jeune couple d'ouvriers parisiens, soudain bouleversée par l'irruption d'un billet de loterie gagnant. Les commentaires sont élogieux, à droite comme à gauche. Pierre Augustin, dans *le Peuple*, déclare sa flamme à Antoinette parce qu'elle lui rappelle sa propre épouse. Il exalte « un film sur des gens bien propres, bien vivants, qui ne tuent pas, qui n'ont pas d'amants, pas de maladie mentale, pas de passé – mais quel avenir »⁸¹. On notera que, de nouveau, ces louanges naissent par contraste.

De la même manière, *la Libre Belgique* salue « un film aimable, sans prétention, une comédie de mœurs sans populisme, sans misérabilisme, sans pathos. Un film simple clair et optimiste auquel il est permis de prendre le plaisir le plus vif sans arrière-pensée ni regrets ». Cependant, elle n'en réserve pas moins le spectacle aux seuls adultes, selon les recommandations drastiques de la « cote » catholique. Par ailleurs, elle épingle également les défauts du film qui, selon elle, « abondent et paraîtront même, après une seconde vision, dépasser les qualités ». Il en ressort que ce qui fait le charme du film, c'est-à-dire son caractère anecdotique, constitue également sa tare principale⁸². Dans *le Monde du travail*, René Hénoumont approuve : *Antoine et Antoinette* est bien le film français « le plus sain, le plus généreux, le plus amusant du moment » mais « le hic est qu'on a vite fait le tour de [sa] poésie tellement sympathique »⁸³. Ainsi, la France serait sur la bonne voie mais devrait encore fournir un effort en ce qui concerne l'intensité du scénario.

⁷⁹ *Revue nouvelle*, août 1947, p. 181.

⁸⁰ Voir notamment le commentaire de Denis Marion, avocat belge installé en France depuis l'avant-guerre, critique attitré du quotidien *Combat* mais également dialoguiste et scénariste (*Le Soir*, 2 juillet 1947, p. 2).

⁸¹ *Le Peuple*, 13 février 1948, p. 6.

⁸² *La Libre Belgique*, 13 février 1948, p. 10.

⁸³ *Le Monde du travail*, 20 février 1948, p. 6.

Toutefois, à la grande déception des critiques, *Antoine et Antoinette* ne fera pas d'émules dans les mois qui suivront. Il faut attendre 1949 pour assister à une réelle résurgence de la comédie française, avec des films comme *Une femme sans passé*, de Gilles Grangier, *les Casse-pieds*, de Jean Dréville ou *Nous irons à Paris*, comédie musicale emmenée par Ray Ventura et son orchestre. Cependant, le nouveau comique français que tous saluent comme le seul susceptible de réellement renouveler le genre est Jacques Tati, qui se fait connaître avec *Jour de fête*. *La Libre Belgique* parle d'un film « extraordinaire, neuf, inattendu, poétique, merveilleux » et « comique » comme il n'en était plus sorti depuis longtemps et conseille à ses lecteurs d'aller le voir « toutes affaires cessantes »⁸⁴. À gauche, l'hebdomadaire *Front* titre : « Ça sent si bon la France !⁸⁵ » et M. Aubain s'exclame :

Enfin, un nouveau comique français ! Et un authentique, qui ne doit rien à la loufoquerie américaine, ni au vaudeville militaire ou caleçonnier, ni au rire hébété de Bourvil. Ce comique merveilleusement, essentiellement français, est fait à la fois de poésie et d'une drôlerie sans méchanceté, sans amertume, sans grincement. [...] Poésie, gentillesse, rire bon enfant, braves gens, paisible petite vie dans un village charmant [...], comme tout cela fleure bon, fleure frais, comme tout ça sent bon la France !⁸⁶

Loin des atmosphères embrumées et des quartiers louches, la vraie France, la France éternelle et réelle, serait finalement celle des villages de province, celle du menu peuple aux plaisirs sains et familiaux, celle d'un rire honnête et sans arrière-pensée, celle des amours parfois compliquées mais jamais sordides. C'est elle que l'on aimerait voir plus souvent sur grand écran pour s'évader des difficultés du moment, sans pour autant les occulter, mais surtout pour mettre en adéquation la représentation idéale que l'on se fait de la France avec celle qui, dans les salles obscures, touche en plein cœur le grand public par la force brute de l'image.

⁸⁴ *La Libre Belgique*, 4 juin 1949, p. 10.

⁸⁵ Titre emprunté à une chanson célèbre interprétée par Maurice Chevalier, parole et musique Louiguy, J. Larne (1941).

⁸⁶ *Front*, 12 juin 1949, p. 7.